大浦作品を鑑賞する市民の会機関誌

# 越中の声



1991年5月18日第1号

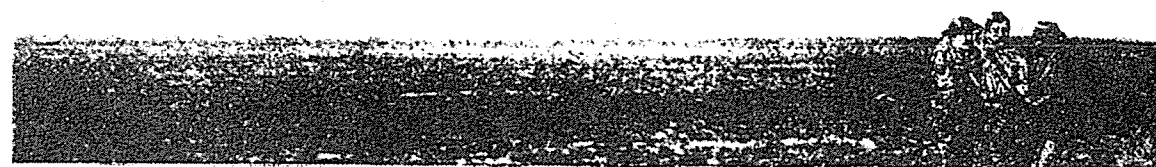
## はじめに

いままでの機関誌は、市民の会の運動報告といった内容のものだったが、今回から内容一新して、「遠近を抱えて」が非公開とされてしまうような文化状況全般を視野にいれた編集を試みた。この間、「遠近を抱えて」をめぐっては、さまざまな角度からの問題提起や議論がなされてきた。なかでも、天皇をめぐる表現、作品の中の女性のヌードなど作品に関わる問題、美術館や文化行政の制度への批判は重要なものである。しかし、いままでの私達のメディアでは、それらを私達の運動と関連させつつ、議論をさらに拡げ、深めて行くメディアとしての機能を十分に果たせていなかった。作品公開運動は、単に「遠近を抱えて」の公開だけを要求する運動ではないし、そうした獲得目標は、非現実的でもある。むしろ、作品の公開は、それを可能にするような文化状況や制度そのものの変革を要求するものでもある。そうした意味で、私達は、メディアの編集内容を文化状況全般に関わる事柄、論争の対象になるようなテーマ、そして「遠近を抱えて」の公開問題に直接関わる事柄という二つの側面から構成することにした。

冒頭の文章は、北原恵さんのフェミニスト・アートの立場からの作品への批評である。北原さんの批評については、賛否両論様々あると考えられる。結論を一つにまとめることを急ぐことよりも、十分な議論を重ねていきたい。北原さんの文章に対する意見や感想を次号に載せたいと考えている。多くの皆さんからのご意見が頂ければと思います。また、市民の会の定例ミーティングでは、表現の自由と検閲の問題、ポルノグラフィと表現の自由の問題などについて議論を重ねつつある。こうした議論やそこでの問題提起なども今後の誌面に反映させていきたい。

発　行　大浦作品を鑑賞する市民の会
富山市中央郵便局私書箱９７号
☎0764-33-0117(FAX共用)
発行日　1991年5月20日
定　価　¥200円
★カンパのお願い。市民の会は皆さんのカンパで成り立っています。本誌は、５００部発行していますが、郵送・印刷などでかなりの出費があります。ぜひカンパを。
［カンパの宛先］郵便振替口座　金沢８－３３４０２　大浦作品を鑑賞する市民の会



## 目次

# 《頽廃芸術の夜明け》は誰にとっての夜明けか

## 富山県立近代美術館問題を考える

北原　恵

### Ⅰ．はじめに

今から五年前の1986年、富山県立近代美術館主催の展覧会「86富山の美術」に出品された作品「遠近を抱えて」が、地元県議会で問題とされ、作品はおろか、図録すら非公開にされるという事件が起こった。いわゆる「富山近美事件」である。私は、この事件とその後の運動の展開を知ってから、作品非公開の措置はおかしいと思いながらも、運動に対してはある種の違和感を抱き続けていた。

この「富山近美事件」は、天皇制をめぐる表現への規制・弾圧であり、Xデーを前にした当時の天皇制強化の動きと深く連動していることは、言うまでもない事実である。そして、美術館だけにとどまらず、図書館に対する規制にも発展して、いわゆる「表現の自由」をめぐる諸問題が深く問われる事件となった。これらは全て極めて重要な問題であるが、ほとんどの論議において抜け落ちていたのが、フェミニズムの視点であると私は考えている。

一方、皇室に関する報道・視覚イメージの管理はいま日毎に厳しさを増してきている。秋篠宮の結婚に際して撮られた「秋篠宮さまの髪の毛を直す紀子さま」なる写真は好ましくないとして宮内庁からクレームがついていたが、この担当のカメラマンが先日解嘱された。そして要所となる撮影場所については宮内庁が写真を撮影して配布する「お貸し下げ」制度が復活するという。戦後、天皇は夫婦、あるいは家族単位でスナップ写真ふうに大量に視覚化されている。その中の一見民主的な男女は、決して対等ではなく、巧妙な主従関係のもとに置かれている。すなわち天皇家の視覚イメージの管理は、同時に女の男に対する徹底した服従イメージの管理でもあると言えるのである。

「表現の自由」のスローガンは、その刃が権力に対して向けられた時には美しく響くが、同時に、「自由に表現された作品の中身」については、多くの場合、不問にされがちである。すなわち、ポルノフラフィやいわゆる「猥褻」をめぐる論議の中で繰り返される「表現の自由か／性差別か」というフェミニストと「表現の自由」擁護派との対立がはらむ問題である。私は「富山近美事件」を考える中で、これらの問題について考えてみたい。

### Ⅱ．女の裸と天皇を一緒に扱うと何故「不快」か？

大浦作品が問題とされたのは、富山県議会でのやりとりに見られるように、天皇が女性の裸と同一の平面上で扱われたことにあった。「天皇を女の裸などといっしょに扱うのは不快なことである」という前提は、社会党・自民党議員、知事、美術館側の見解にも共通



してみられる。しかし、何故、女の裸といっしょに扱われると、「不快」なことになるのか。この「快」「不快」を権力が生み出すメカニズムについては、小倉利丸氏が「不快という快楽―天皇と性をめぐる権力言説」において、見事に解きあかしている。そして、彼は、「不快」という言説がすべて「天皇」にたいするものとして組み立てられていることに注目し、裸体の女性・刺青をした身体などは「もの」としてしか見なされていないことを指摘している。

さらに私が注目したいのは、いみじくも藤沢議員が述べているように、女性の性器や裸体は「常識社会に横行する犯罪の原点」であるという認識である。性犯罪においてもほとんどの場合、「常識社会に横行する犯罪」の加害者は男性であるという事実にもかかわらず、その犯罪の原因を女性に、そして女性の肉体に求めるという、責任転嫁の構造をこの発言は浮き彫りにしてくれる。つまり、強姦された女の側が不当にも恥辱を感じ、非難される構造である。

ところで、女の肉体は単に〈不浄〉なものとして見做されるだけにとどまらない。女は、〈不浄〉なものであり、かつ〈聖〉なる存在として位置付けられてきた。それは「娼婦／聖なる母」「魔性の女／汚れなき乙女」「イヴ（EVA）／マリア（AVE）」という二つの対立するイメージに女を分断する。このステレオタイプは、どちらもが男性中心社会にとって都合のいいように作り出された像であるが、娼婦として崇められようと、聖なる母として奉られようとも、どちらにしても現実の女にとっては迷惑な話である。

「遠近を抱えて」の中では、登場する女の性は、「生命を生み出す母性」ではなく、「犯罪の原点」としての不浄な性として描かれている。天皇は、自然や命を生み出す源としての象徴性も担わされており、それゆえに、同一平面に並べられた聖なる母性としての女のイメージは、創造の源であるべき天皇の聖性を侵す可能性を持つのである。現実の日本では、母性は天皇制イデオロギーに統合され巧みに利用されてきたが、それはあくまで天皇を頂点としたヒエラルキーにおいて成り立つ構造である。天皇は母性とダブらせて扱われることはあっても、決して対置されることはない。それゆえこの作品では、両者のコントラストをはっきりさせるために、〈聖〉なる天皇に対して、〈不浄〉で〈俗〉なる性としての女性イメージが使われたのであろう。

### Ⅲ．「天皇・人間／女・非人間」のカテゴリー化

さて次は、天皇の肖像権と人権をめぐる問題である。大浦作品が問題とされた富山県議会でのやりとりを見てみよう。

ここで石沢義文議員（自民党）と藤沢毅議員（当時社会党）は、次のようにこの作品を批判している。

「『遠近を抱えて』は、天皇陛下の写真に女性の裸体や人間の　内臓図、骸骨などを組合せたもので、何ともわけが分からず不快　感を覚えた。／（略）選考委員会では、写真を使われた人の肖像　権の問題について論議はなかったか。」（石沢議員発言、富山県教育警務常任委員会）

「［大浦作品の］内容は、天皇陛下の顔を主題にしました女性　の局部にヌード、骸骨に加えて、肌の入れ墨等を交錯させた、一　見素人には不可解であり、不快感を与えるようなものでありまし　た。／（略）問題は、作品展示に見られる一人の人間が、女性の局部と裸体に混同された場合、美術、芸術の表現の自由と人権と　の関係をどのように認識したらよいのか。」（藤沢議員発言、七　月定例県議会「代表質問」）（［　］内、下線は引用者。）

このやりとりにおいて「写真を使われた人」が天皇のみを指し、「肖像権」や「人権」が天皇のみの権利を指していることは、明らかである。小倉利丸氏の言うように、不快を決定する側は天皇である。逆に天皇と同一平面上扱われるのは「不快」だといって、ヌードを使われた側の女性の人権を指すのでは決してない。

ここで興味深いのは、これらの発言において、「天皇／女性」「人間／女性」の対置が行なわれていることである。「天皇」と直接呼ぶのが憚られる場合は、「写真を使われた人」という婉曲の表現が使われるが、この対置は「男／女」とはなされていない。一般に、「女性」に対する対語は「男性」であり、「人間」の対語は「非人間」である。しかし「天皇」は、その位置から降りてきても、「人間」にあくまで踏みとどまろうとする。天皇は、「女」に対する「男」には決してならない。すなわち、この対置は「天皇・人間／女・非人間」のカテゴリー化として読めるのである。

これらをめぐっては「天皇に肖像権はあるや、なしや」の論議も行なわれているが、女性の「人権」に関しては一顧だにされていない。また、それらの論議の中に、議員たちに共通する差別性についての言及はあっただろうか。こうしてみると、それらの議論のひとつに述べられていた、「この問題の中心は天皇に市民的な諸権利が適用されるのかどうかに尽きる」という発言（A氏）はずいぶん的外れな指摘と言わざるえないだろう。

県議会のやりとりにおいては、せいぜい降格しても「人間」であって、「女」に対する「男」として扱われることのなかった天皇であるが、大浦作品の中で、天皇と女性はどのように描かれているのだろうか。

連作十四点の「遠近を抱えて」は、幼年期から老人まで様々な成長段階の天皇の比較的よく知られた肖像写真をモチーフとしている。木馬で遊ぶ幼児期、馬にまたがって侵略戦争の陣頭指揮をとる青年・中年期、柔和そうな笑顔を浮かべる老人期。中には顔面半分が無い作品も二点含まれているが、全てに共通するのは、天皇には顔があるということ。そして、首から下も描かれている場合には、手足を持ち、全て着衣だということである。すなわち、人格を持った「人間」としての天皇である。



これに対して、女はどのように描かれているか。十四点中、一目でヌードとわかる女、または女性性器が登場するのは、六点。刺青の背中や陰毛のアップなどの女である。そして、これらに共通するのは、全て顔がない、頭部がないこと。そして、胴体部分を中心としたトルソーとして描かれていることである。つまり人格のないモノとしての女である。（これに対して着衣で顔を持った女性が一点登場するが、それは恐らく皇族であろう。）

では、天皇と女性の描き方に絞って、もう少し詳しく見てみよう。図版１では、手前左に刺青をした女性の裸の背中部分が描かれ、その奥で若い皇太子がシルクハットを脱いで挨拶している。図版２では、画面は上下二つに分けられ、上半分には首から太腿にかけての裸の女性が描かれている。その肉体は明らかに性的引喩を含む存在である。そして人体の頭蓋骨と解剖図を中程の位置に媒介として置き、下半分は、皇太子時代に訪欧した時撮られた記念写真で埋められている。これは、大正１０年５月１１日、ロンドンの市長公邸で午餐に臨んだ時のものであり、半年にも及ぶ訪欧の一駒である。そして図版１・２とも、天皇は社会性を持っている。図版３では、手前左に天皇の顔のみのアップが置かれ、中心部には女性の臍から下が描かれ、性器と陰毛が露になっている。図版４は浮世絵やルネサンス絵画など様々な要素がコラージュされているが、中心部で一番目立つのは、イカの解剖図である。これは明らかに女性器そのものをイカに模して描いている。そしてこのイカ（女性器）の右奥に老年期の天皇の肖像がある。図版５は、木馬で遊ぶ天皇（明治３７年３才）が前面に描かれており、上部奥には、乳房から太腿までの女性のヌードが横たわっている。図版１４では、真二つに切られた天皇の顔面半分と、奥に首から太腿までの女性の裸体が横たわる。上部にはこのシリーズに何度も姿を見せる、ボッティチェルリ「ヴィーナスの誕生」の一部である西風ゼフェロスと妻フローラが描かれている。頭部を持たないヌードの女性と頭部のみの天皇とそれを祝福する一対の風の神、という構図である。

さて、人格を持った天皇と顔を持たないヌードの女は、日本の「男／女」の象徴であると言えるかもしれない。すなわちこの作品において天皇は、前にも述べたように「不浄」に対する「聖」であり、同時に女性の裸体の前にあっては「女」に対する「男」の位置を否応なく取らされている。そしてこの対置は天皇をさらに「人間」の位置から引き下げ、「日本人の象徴」としての性格を侵すことになりかねない。そうした「不敬な」メカニズムをこの作品は抱えているのである。

ところで天皇がたとえ「女」に対する「男」の位置を取ったとしても、そもそも「男／女」の対置それ自体が対等な関係でないことは確認しておく必要があるだろう。それは現実の男性優位の社会の反映である。作品「遠近を抱えて」では、繰り返すが、天皇は、名前を持ち、顔のある、着衣の人間として描かれている。これに対して、女は、名前も顔もない、トルソーとしてのヌードとして描かれている。この「男＝着衣／女＝ヌード」は、美術史においても私たちの日常を取り巻く文化においても、頻繁に現われる定式である。

深夜番組を見るまでもなく、着衣の男性が「文化」を語り、傍らにヌード同然の女性が侍るというのはよくある構図である。そしてこの「着衣／ヌード」は、両者の力関係を誰の目にも明らかにする。上位の者は、力を誇示する手段として相手を裸にする。それによって奴隷と主人の関係が視覚的にもよりはっきりとする。これは同性間でも起こりうるし、力関係によっては女性が着衣で、男性が裸の場合も起こりうる。しかし、一般には「女がヌード／男が着衣」が原則である。そしてこれは、その社会におけるセクシズムの端的な現れなのである。

女と男の性の非対称性については、言語においても指摘されているが、ここでは芸術関係の言語に絞って例を挙げてみよう。

まず英語の例から。この非対称性を見事に物語るのは、‘OLD MASTERS’とその女性形‘OLD MISTRESSES’の関係である。‘OLD MASTERS’とは周知の通り「昔の巨匠：特にヨーロッパでの１５－１８世紀の大画家たち」を指すが、一方女性形の‘OLD MISTRESSES’は、「女性の巨匠」とはならない。それは「くそばばあの妾や売春婦」というはなはだ侮蔑的な、「巨匠」とはおよそかけ離れた意味になるのだそうである。この性の区分による非対称性は、芸術における、そしてこの社会における女と男の位置を如実に象徴するものである。

これが日本語になるとどうか。日本語では、女性の芸術家を呼ぶとき、わざわざ「女流」を頭につけて呼ぶことが多い。そして、少し気取って言うときには、「閨秀」という言葉を使う。この「閨秀」とは、辞書を引くと「学問や芸術に特にすぐれた婦人」とあるが、この「閨」の字がくせものだ。「閨」とは、「宮中の小さな門、転じて婦人の居所、あるいは囲われて暮している女」。それゆえ、①小門　②ねや、婦人のへや　③婦人　④男女の情事　などの意味が出てくる。ちなみに「閨怨」とは「夫に捨てられた婦人が、ひとり寝の寂しさを恨みに思うこと」とある。すなわち日本語の「閨秀」も、女を性の対象としてのみ扱う‘OLD MISTRESSES’と同様、実に性差別的な言葉だったのである。しかも「閨秀」は誉め言葉として使われているのである。

## Ⅳ．「頽廃藝術の夜明け」は誰のための夜明けか？

「遠近を抱えて」の製作者、大浦信行氏は、この作品の制作意図をについて、「（あれは）自己というものは何かをつきつめたものだ。天皇は最も象徴的で、何かしら日本人のアイデンティティを感じさせる存在だ」と語ったそうだ。「自己のアイデンティティの延長線上に天皇がある」という認識については、さまざまな解釈ができるであろう。しかし視覚イメージとして現われた天皇は、あくまで「男」のイメージであって、女である私はそれに自己のアイデンティティの延長を重ね合わせることはできない。観念の世界では曖昧模糊とした「日本人の象徴」でありえても、ひとたび視覚イメージとして表現されると、この矛盾は一瞬にしてはっきりとする。それが視覚イメージのおもしろさであり、同時に恐ろしさでもある。

そして「遠近を抱えて」の中の「男＝名前を持った着衣の人間＝天皇／女＝顔と人格の無いトルソーとしてのヌード」という対置は、現実の反映ではあっても、現実に対する批判ではない。侵略戦争の陣頭指揮をとる天皇の対極にあるのが、裸にされ顔を持たないアジアの女たちであること、そして女たちの犠牲の上に天皇制が成り立っている現実への痛烈な批判とは、この作品はなっていない。安易な構図とよくある引用で画面は埋められている。まさしく女の側から言えば、「天皇なんかと一緒に、道具にされて扱われて不快だよ」である。そして、その「不快」も「快」も観る人に強烈に訴えるだけの迫力が、残念ながら作品には欠けているのである。

もちろん作品を非公開にし抹殺しようとした措置は不当であり、あくまで作品公開を求める闘いは原則的に正しい。しかし、「表現の自由」や「知る権利」だけを盾にとって、絵の解釈や意味を不問にすることは、「表現の自由」によって抑圧されている人々の存在を覆い隠すことになりはしないか。例えば、「絵の意味や解釈とは無関係に“不敬罪”と“情報公開”と闘わねばならないと確信するのだ。わたしは芸術家がどのような作品を制作しようが、どう発表しようが、わたしやその他の人たちがどういう評価や感想をもとうが、すべて自由だと確信する。」というＹ氏の発言は、力強く響き問題をすっきり解決させるかのようである。しかし私は、そこに「表現の自由」の道具にされたことのない側の傲慢とノーテンキさを感じずにはいられない。

さらに言うならば、「快」「不快」が権力の側によって決定されたのは、「遠近を抱えて」に始まったことでもなく、またナチスの「頽廃藝術展」に遡るわけでもない。我々は芸術の「快」「不快」の決定を今までもずっと権力の側に委ねてきはしなかったか。第一に、女は常に男からの「快」を基準として描かれてきたのだ。女は、いつも「表現の自由」の材料にされ利用されてきた。いったい「アートは自由だ」とは誰にとっての自由なのか。そして「頽廃藝術の夜明け」とは、誰にとっての夜明けなのか。「夜明け」は、特権的な「自由なアート」幻想と「ゲージュツ」のヒエラルキーそのものを解体する黎明となりえるのか。

（１９９１年2月）

（北原さんは、フェミニズムの立場から絵画の伝統的な解釈に批判を加える作業をしている。昨年開かれた「美の鎖」展を企画）

## 記憶の支配と視覚の支配——制度化された美術の隘路

「遠近を抱えて」非公開問題・東京集会報告

2月24日（日）に、東京、飯田橋の東京都中央労政会館で、「遠近を抱えて」非公開問題についての集会が開かれた。当日は、パネルディスカッションの形式で議論を進めた。パネラーは、名古屋の美術評論家で『裸眼』というユニークな現代美術のメディアに関わっている三頭谷鷹史さん、「大浦作品を鑑賞する市民の会」のイデオローグ浅見克彦さん、そしてデザイン批評の柏木博さんである。三人の話は、それぞれ自分の問題意識と美術への関わりをふまえつつ、現在の日本の現代美術をめぐる状況と天皇制に代表される社会的な禁忌に対して、どのような課題があるのかを考えて行くうえで、幾つかのポイントになる問題が提起された。ここでは、「報告」とはいうものの、かなり私の主観を交えて、集会の感想を述べてみたい。（もっときちんとした報告は、『新文化』 月 日号に掲載されているし、多分大阪の『図書館を考える会通信』に載るものと期待している）

三頭谷さんの話は、直接天皇制や「遠近を抱えて」に関係しないが、美術館でこうした問題が生ずるバックグラウンドを明らかにするうえで貴重な発言だった。水谷さんは、美術が、社会的な文脈から切断されてしまう日本の状況の背景には、美術の世界での「作品の自立」という価値評価の軸が存在することを指摘していた。つまり、作家と作品の閉じられた関係だけで作品が制作され、語られ、評価されるという一つの「方法」が「自立」という表現で語られてきたことのようだ。（本誌コーリンさんのエッセイも参照）だから、作品に社会的・政治的モチーフが込められているということは、作品が自立せず政治的な主題に依拠、従属したものとされ純粋な「美術」としての評価は低くなる。あるいは、たとえ、作品にいかなる社会的・政治的なメッセージが込められていたとしてもそのことをさしあたり切り捨てて純粋に「美術」的な視点から作品の評価を行う、ということでもある。こうした、考え方が美術館側には未だに強く、例えば三頭谷さん達が企画したアパルトヘイト反対の美術展に、市民運動家を講演者として呼ことに会場の美術館が反対するということが起きてしまう。

浅見さんは、天皇制の禁忌を支える仕掛けを「視覚支配」というキーワードで論じた。天皇制が、単なる政治的な支配の装置だというのではなく、（もちろんそうではあるが）それを具体的に民衆のなかに埋め込むやり方に注目する。従来型の左翼による「天皇制＝上からの押しつけ」というよりも、人々に共同の行動を半ば強制的・半ば自動的に取らせて行く「同調行動」と、そのための様々な制度に天皇制を支える構造を見ようとする。それは、マスメディアが与える画一的な天皇像や代替わりの儀礼、国体などのイベントでの天皇や皇族の儀礼であったり、メディアを通じてくりかえし視覚的に与えられる天皇のイメージや「日本文化」についてのステレオタイプな俗説であったりする。「遠近を抱えて」を忌避する美術館や行政の在り方は、天皇についてのステレオタイプなイメージからの逸脱、つまり視覚支配のコードから逸脱した天皇の図像処理がいかに「禁忌」であるかを示したものと言える。浅見さんは、美術館での作品の公開という運動では決定的に不十分だということを強調する。そして、同調的な行動を要求する社会からの逸脱の試みこそが必要だということを提起した。

柏木さんの話は、私達の過去の記憶が、いかに操作されたものであるかということを天皇についてのイメージの変遷に関わって話してくれた。戦前の昭和天皇は軍服を着た軍人であり、日本の政治的な指導者であると同時に「現人神」でもあるというイメージがつくられていた。ところが敗戦後、天皇や天皇家は政治的な権力者としてのイメージを意図的に隠蔽し、あたかも戦後的な「家族」のモデルであるかのように振る舞ってきた。この鮮やかな転身のなかで、実は多くの日本人もまた、自らの記憶を塗り替え、戦争責任もあいまいにできたのである。明仁と美智子の恋愛と結婚、家庭の作り方は、マスメディアを媒介として同世代の人々のライフスタイルと「記憶」の物差しとなってきたとも言える。柏木さんは、こうした「記憶の支配」に天皇制の重要な機能の一面があることを指摘した。

「遠近を抱えて」問題が起きて5年になる。作品の公開運動は今後も重要な課題であり続けるが、私の考えとしては、公開運動というのは、権力によって引き算されたものを元に戻すという以上のものではない。私達が環境（状況）に積極的に何かを付け加えるという意味での創造的な試みとは必ずしも言えない。しかし、現代美術が制度化され、資本や政治家によって投資と見栄の対象として囲い込まれ、視覚支配と記憶支配のなかで天皇の禁忌が再生産されているとき、公開運動は私達なりのところからの「足し算」的な動きとなっていかなければならないと思うし、それができなければ「遠近を抱えて」も公開される状況は生みだせないだろう。（小倉）



## 何（誰）が天皇の禁忌を支えているのか

3／24大阪集会報告

東京に続いて、3月24日には大阪の図書館を考える会主催で富山問題を考える集会が開かれた。東京同様、パネルディスカッション形式で集会が進められた。パネラーは、東京からダクラス・ラミスさん。かれは、『ラディカルな日本国憲法』とか『イデオロギーとしての英会話』など日本におけるアメリカニズムや保守主義への批判と同時に、最近は天皇制についても発言している。もう一人は、図書館を考える会のメンバーの室伏修司さん。そして、「市民の会」の浅見さん。大阪集会では、天皇制をめぐって様々な問題が出され、一つにまとめることはなかなか難しい内容になった。

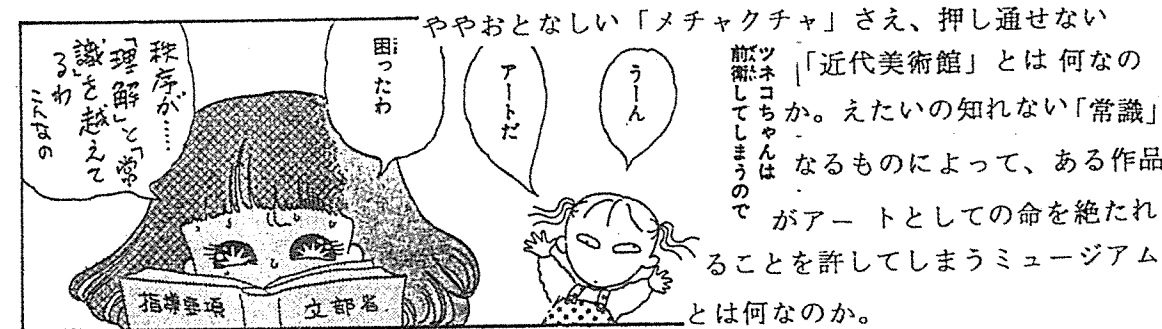
ダクラス・ラミスさんは、天皇制について「表現の自由がない」と言うジャーナリストの言い訳を厳しく批判した。彼は、「表現の自由がない」ということは、タブーに触れる表現をすることによって投獄されたり、抹殺されたりする国でのことであり、そうした国が第三世界にはたくさんあり、多くの人々が命懸けで闘っているということを指摘したうえで、日本では、天皇について批判したとしてもそのことによって公然と殺されたりする危険性は極めて少ないはずだ、と指摘した。その上で、具体的なマスメディアの天皇タブー意識についてラミスさんの経験に即して語ってくれた。とくに、朝日新聞が長崎本島市長銃撃事件の後でラミスさんに行ったインタビューで、彼が「天皇制の国民に対する暴力が明らかになった事件である。銃撃については天皇個人にも責任があり、事件について何も発言していないということについて責任がある」と述べたのを改竄された経験を語った。そして、天皇制を怖いものだと言うのは権力側の思う壷であり、むしろ「ダサい」とかと言い続けることが必要」、タブーは、タブーを破るという行為によってしか無くすことはできない、と語った。

室伏さんは、ハンセン氏病への差別と天皇の関わりについて、自身の経験を踏まえて語った。戦前、ライ病が日本に存在することが国際的な恥辱であるとか、朝鮮人が日本にライ病をもってくるなどという口実で、ライ予防法が制定されて、患者の強制収容が行われたが、戦後になると天皇の名でハンセン氏病の予防や治療などがアジアへと拡げられた。また、１９８７年まで９３回も皇族がハンセン氏病の施設を訪れ、天皇は病者を憐れむ歌などもうたっている。こうした皇族らの「仁慈」によって障害者は天皇に敬愛を抱く仕組みが作られてきた。また、被差別部落のおばあちゃんが人生の中で一番嬉しかったのは、自治体の世話で靖国神社へ行ったことだ、という話を紹介した。室伏さんは、天皇制が温情主義によって、社会的に差別されている人々と意図的に「関係」を結ぶことによって、社会の中の「弱い環」を補完する機能を果たすということを言いたかったのではないかと思った。こうした天皇制の温情主義は、ハンセン氏病の患者さんや被差別部落のおばあちゃんの話に限らず、多かれ少なかれ大多数の「日本人」の意識をも支配しているのではないか。天皇が単純に冷酷な権力者という相貌を表に出さず、むしろ「社会的弱者」の精神的な支えとして機能することによって－－こうした関係があるからこそ被差別者は「弱者」として位置づけられ、抵抗することを無化される－－実は権力の構造を支えている。露骨な権力者を打倒するよりテクがいる話だ。

浅見さんの話の中で、東京の報告とダブらない部分についてだけ書いておく。とくに、大阪では浅見さんは、パロディの可能性を強調したように思う。彼自身の天皇パロディ作品を見せながら、視覚支配への私達の側からの積極的な解体行為が必要であり、日常世界全体の表現の抑圧に対抗して行くこと、日常世界に開かれて行くことが必要であり、美術館の内部にだけこだわるような運動ではダメだと「市民の会」の小倉一派批判と受け止められる発言をした。また、討論の中で、「遠近を抱えて」に用いられているヌード写真についての批判が北原さんから出された。この点については本誌の彼女の文章を読んでください。この点も今後継続的に議論したい問題だ。また、図録バラバラ裁判で、被告の右翼について、「無罪の主張をしてみたら」という提案もあった。

ラミスさんのタブーはタブーを破ることでしかなくならないという発言と共に、浅見さんの問題提起は今後の私達の活動の方向を探る重要な手掛かりとなるだろう（なんて文切り型な言い回しなんだろう）。室伏さんの話は、東京集会での柏木さんの話とも重なりつつ天皇制が作り出す「平和」「慈しみ」「優しさ」などのイメージの虚偽をどのようにして説得力をもって批判して行くかという問題として、とりわけ保守的な富山のような土地での運動では一つの大きな課題になると思う。（小倉）

「足」を見て、僕の娘が「でっかい長靴だねー、スッゴイネー」と歓喜の声をあげる関係は、芸術でないと誰がいえようか。

◪大浦信行さんの「遠近を抱えて」は、こうした「メチャクチャ」の度合においては、僕にとってはまだまだ不十分に思える作品だ。しかし、そのややおとなしい「メチャクチャ」さえ、押し通せない「近代美術館」とは何なのか。えたいの知れない「常識」なるものによって、ある作品がアートとしての命を絶たれることを許してしまうミュージアムとは何なのか。

◪「遠近を抱えて」を「お蔵入り」にすることは、モダン・アートの形式破壊や「メチャクチャ」にアッカンベーをすることに他ならないではないか。どうしてラウシェンバーグはよくて、大浦作品はダメなのか。「非公開」事件以降も、現代芸術の精神など

## ラウシェンバーグは

と嘯ぶいている美術館のいいかげんさには、ヘドがでる。

◪県民の多くが「感心」しない（事実かどうかは定かでない）作品は、展示しないというのなら、シュビッタースだって、マグリットだって、当然デュシャンだって、「お蔵入り」になるだろう。いまのところ、それらの作品について、「県民に不快感を与えた」とか「非常識だ」とかいう非難は、表向きは生じていないから、一応、美術館は存在できている。しかし、ということは、富山県立美術館のモダン・アートたちは、「常識人」が見逃している限りにおいて、その「お情け」で生き延びていることになるではないか。

◪大浦作品問題の背景には、「常識」に対する権威を維持しなければならない、美術館の制度的宿命の問題も、潜んでいる。非芸術に対して芸術なる価値を囲い込む時間と空間は、芸術に基準はないとするアートのふるまいと、本来的に緊張関係をもっているのだ。（アザミでした）



◪現代美術というくらいだから、展示は、いわば「メチャクチャ」である。僕の大好きなマグリットの「足」（真理の器だったか底だったか）、そいでもって神様デュシャンの「玉手箱」、イヴ・タンギーの「小骨の群」、マン・レイの「メトロノーム」。数々のダダ、シュールレアリスム系の作品群は、僕にとっては快感そのものだ。

◪その「メチャクチャ」さを見て、小学生の子供を連れた親が言葉につまるのは、まあ、無理もない。もともと、モダン・アートには、既成の芸術に対する形式破壊というモチーフがあるから、「学校の美術」の延長上にアートを見た人にとって、それは「メチャクチャ」以外の何ものでもないだろう。

═「現代美術の流れ　世界」展の感想もサーヴィスしちゃう！═

## よくても大浦はダメ？

◪しかし、僕は、ある意味で、「人を食った」ような「芸術」への挑戦が、性にあっている。「これこそ最高の...」とやられると、「それはあんたの基準でしょ」とやり返したくなる。「便器」だって、「足」だって、「メトロノーム」だって「芸術」なんだぞ、という「オドシ」には、ワクワクする自由の感覚を覚えないわけにはいかない。

◪こうした「メチャクチャ」をやれないようでは、モダン・アートの展示にはなりえない。だから僕は、どこかの議員さんのいうように、県立美術館の展示は県民に「わかりにくい」から問題だ、などとはまったく思わない。芸術が一枚岩でない以上、ある作品が、ある立場から見て「わかりにくい」のはあたり前だろう。言い換えれば、「わかりにくい」芸術が何でいけないかを論証することは、誰にもできないはずである。恐らくは、どこかの議員さんが口をへの字に曲げるであろう、マグリットの

# 「ワイセツ」と「検閲」の間
## ―2ライヴ・クルー問題を考える―

まず，事実経過から。

「ラップ・ミュージックに，犯罪記録がついた。6月6日に，フロリダ州フォート・ラウダーデール連邦地区裁判所のホセ・ゴンザレス判事は，マイアミを根拠地にするラップ・グループ，2(トゥー)ライヴ・クルーの『アズ・ナスティ・アズ・ゼイ・ウォナ・ビー』を，自身の管轄下の三つの郡内ではワイセツ物とみなすという判決を下した。このアルバムは，史上初の，連邦裁判所によってワイセツと判断された録音物となった。判決後数日のうちに，このアルバムを売りつづけたレコード店の店主が逮捕された。また，グループのメンバー二人が，成人のみの観客のまえでこのアルバムの曲を演奏したという理由で，逮捕された。」（『ニューヨーク・タイムズ』1990年6月17日）

逮捕されたメンバーのうちの一人は，ルーク・スカイウォーカー(!)ことルーサー・キャンベルという，２ライヴ・クルーのリーダー兼プロデューサー兼レコード・レーベル・オウナーだった。

ラップは，この十年ほどのあいだに大きく発展をとげた，アメリカ黒人のダンス音楽だ。1970年代後半にニューヨークの黒人街のクラブやパーティ，あるいは街頭などで，ディスクジョッキーが発展させたライム（脚韻）を踏んだしゃべりが，いつしかそう呼ばれるようになった。しゃべりの伴奏にはレコードからの音のコラージュなどが使われ，ブレイク・ダンスと呼ばれる軽業めいたダンスや，ヒップ・ホップと呼ばれる独自のサブカルチュアとセットで，アメリカ各地へ飛び火した。また，1950年代のロックン・ロールと同じく，白人のティーンエイジャーにも支持されるようになった。

さて，逮捕事件のあと，地方の行政機関によるコンサートの中止命令や保守派市民の反対デモなど，２ライヴ・クルーへの風当たりは強くなったが，辣腕の事業家でもあるキャンベルは，この事件で得たパブリシティをフルに利用して反攻した。

ＣＷＡ（アメリカを憂うる女たち）やＰＭＲＣ（音楽に関する親たちの資源センター）など，２ライヴ・クルーの音楽の規制を求める側は，そのなかには「ワイセツ語」が氾濫しているだけでなく，「売女(ho=whore)」のような女性蔑視のことばや，近親相姦，暴力的なセックスへの言及も見られるとして非難した。こうした音楽は，聞く人を不快にさせ，道徳感情を傷つける。また，十代の妊娠や暴力犯罪などの社会問題の原因にもなるというわけだ。

キャンベルは，おもに，合衆国憲法修正第一条，つまり「表現の自由」を盾に反撃した。「ワイセツ」な二枚組『ナスティ…』から物議をかもす部分を抜いた「清潔」なアルバムを作り，成人向き・非成人向きの二種類の音楽とショーを用意しているのだから，成人には成人向きのものを選択して享受する権利がある，と主張したのも，そのセンにそっている。もっとパンチの効いたキャンペーンが，新曲とヴィデオ，新アルバムを使って行なわれた。反撃の中心となった新曲は，ブルース・スプリングスティーンの大ヒット曲を下敷きにした「アメリカで発禁にされちまった(Banned in the U.S.A.)」で，そこでは，星条旗や公民権運動のシンボリズムとリンクさせて，表現の自由がアピールされた。

結局，『ナスティ…』も「アメリカで…」もよく売れ，キャンベルはすでに大きかった資産をさらに増やした。また，逮捕事件についても，無罪の判決を勝ちとった。

この２ライヴ・クルー事件は，じつは晴天のへきれきではなく，アメリカでの「有害（とくに子どもに）なポピュラー音楽」をめぐるＰＭＲＣなどの保守派と，音楽業界，ミュージシャンの十年戦争の最新の一幕なのだ。

そうした歴史や，この事件に絡む多彩な問題の掘りさげは，紙幅の都合もあり別の機会にゆずって，以下には，議論のきっかけになりそうなことを数点並べるだけにしたい。

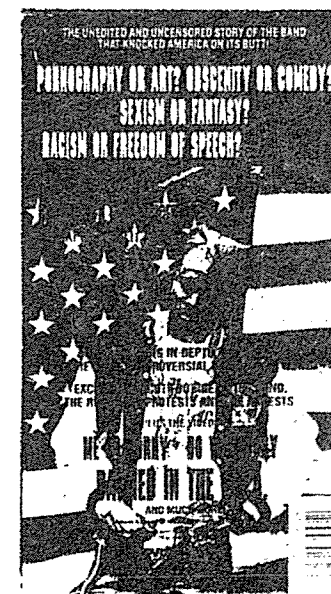
(1)「ワイセツ・ラップ」には，「表現の自由を守れ」というだけでは済まない部分がある。性差別表現や同性愛者の蔑称（そしてラップにしばしばみられる男性優位主義一般）については，女性団体やゲイ／レスビアン団体だけでなく，女性ラッパー（たとえばサルト・アンド・ペッパ）からも批判が出ている。

(2)しかし，２ライヴ・クルーの音楽が，非ミドルクラスの黒人の文化の，かなりストレートな反映なのもたしかだ。彼らの「ワイセツ語の氾濫」の背景には，ブルース以来の長い伝統があり，「コミュニティ黒人」の多くにとって，それはさほどショッキングではなく，けっこう楽しめるものだ。とすれば，キャンベルが，自分たちへの非難を人種主義の表れだというのも，理解できなくはない。

(3)基本的には，文化の問題は，国家レベルの法的規制ではなく，社会運動と文化運動のレベルで解決されてゆくべきだと思う。たとえば，女性ラッパーがマッチョな男性ラッパーと張りあい，カッコ良さ（美）に裏うちされた，反セクシストの発言をしてゆくといったことが（いま起りかけているような気がするのだけど思い入れ過剰かもしれない），理想的だ。

(4)しかし，大きな「被害」を被るマイノリティが，圧倒的に弱い立場にいるとき，そうした「自然な」やりとりのプロセスだけに頼っていていいのか。

(5)メディア・テクノロジーの発達のおかげで，音楽は社会生活のどこへでも浸透する。文化多元主義を前提にするなら，イスラム教徒に豚肉を避けうる環境を保証するのと同種の配慮を受ける権利は，キリスト教原理主義者にはないのか。

［1991.4.7　三浦大介記］

# 戦後日本美術の「表現」を巡って

## ——ヨーロッパから“富山問題”を射程にいれると…

コリン・コバヤシ

“富山問題”が起きて、かれこれ五年の歳月が流れようとしている。そして事態は何の進展もない。何故なのか？

戦後この様に美術作品が封印されたことは、厳密に言えば初めてではない。二度目のことである。初めのパージとは「戦争画」である。そのことは菊畑茂久馬氏の著作「天皇の美術」に詳しく論じられてある。この本を読むと、戦争画の封印が日本の近代美術の流れを知る上で、どの様なブラック・ホールとなっているのかが解ってくるし、富山問題と戦争画問題は無縁でないどころか、同じ文脈上にあるのがみえてくるはずだ。

百数十点の戦争画が国立近代美術館に封印されたままになっているという。「戦争画」とは紛れもない「天皇のための美術」である。大浦氏の作品は天皇の肖像を媒介とした自由な（必ずしも天皇賛美や反天皇を謳ったものではなく、様々な解釈が可能であるという点で）表現であるのに比べ、戦争画は言うまでもなく確固とした目的を持っている。しかし、それらが極めて同類の行政上の理由で、封印された状態になっていることは、事の本質が極めて類似していることを意味するだろう。大浦氏の作品が「二十世紀後半の美術の流れを探る美術資料の一つとして保管する」ということと、戦争画が「絵画資料としての位置づけができてから公開する」というのとは、ほぼ同一のことを言っているのであり、日本の行政権力が彼等の欲する管理体制からはみでた美術は「芸術表現」としてではなく、「資料」としか見なさず、それをなおかつ封印してしまうことを意味している。この場合、現代日本の管理体制からはみ出してしまう美術とは、まず何よりも天皇制国家を正面から捕らえて放さない美術に他ならない。日本の近代美術は、あくまでもこの枠を出ないかぎりにおいてのみ承認されてきたにすぎないのだ。体制側はその事を熟知しており、それゆえ、わたしは、戦争画の問題が埒外におかれて、富山問題のみが解決を見ることは、恐らく有り得ないのではないかと思う。

「戦争画」の問題は、わたしたち芸術に関わるすべての日本人にとって、明らかに、近代日本を考える上での最も重いアポリアであり、この神話を解体しないかぎり、わたしたちの本当の表現の問題は霧の中にのみ込まれたままである。戦後、わたしたちは「表現の自由」を充分享受してきて、急に大浦事件が発生した訳ではないことを、わたしたち自身が肝に銘じて認識し直す必要があるだろう。「この日本の美術文化のもっとも深い暗底部に棲む“天皇制思想”に対する美意識に触れなければ、日本の美術を裏で支える権力的な磁気の謎を解明することは不可能である」（菊畑）に違いない。

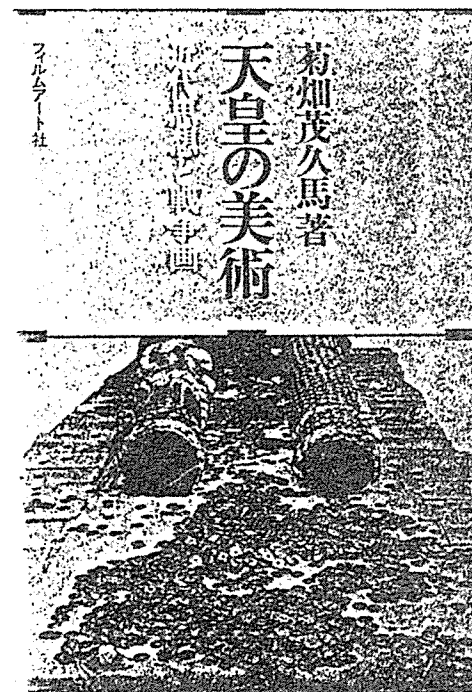
「表現の自由」の問題はむろん天皇制国家をめぐる表現のみにかかわったことではない。ドイツ・ナチス時代の誰もが指摘し得るあの時代の芸術への弾圧や、赤瀬川原平のニセ札裁判やチャタレイ夫人裁判など、上げれば幾らでも例はあるだろう。しかし、わたしはここでは美術を創造する創り手の側の問題として、いくつか要点を述べてみたいと思う。

わたしがここフランスに住んでいて痛切に感じたことのなかで、一番重要だと思うことは、わたし自身の自戒を込めて厳しく問うて見るのだが、日本の美術の作り手たちのアキレス腱は、「社会と個の関係」がよく見えないことではないか、と思う。菊畑氏がその著作で指摘したごとく、あの有名な高橋由一の「鮭」の絵は、“日本の運命をかけて国土が激しく血を流して揺れた、明治十年の西南の役の年に描かれ”、（この作家は社会の現実にはほとんど目をつむって、あるいは故意に目をそらして、黙々と一匹の鮭を描いたわけだ）そしてこの絵が日本近代美術史の嚆矢と評価されているのである。それが作家の耽美主義から発したものであろうが、芸術至上主義から発したものであろうが、その体質にあまりにも脆弱なものを感じるのを止めることができない。この脆弱さゆえ、富山問題が起こっても、それが表現の本質に関わる問題でありながら、多くの美術関係者でさえ、自分とは関係のない出来事のようにしか、受け止めることができなかったというのが、偽りない日本の現実ではなかろうか。

わたしはそれを実感し、ヨーロッパから今でも学び得るキー・ポイントは「社会と個の関係」だと思うのだが、そのヨーロッパでさえもその致命的なヨーロッパ中心主義と植民地主義によって、湾岸戦争では「感情移入なしに」十万とも四十万ともいわれるイラク人たちを爆撃し、殺戮してしまう。無論、多くの反戦運動が組織され、アーティストたちが和平のための展覧会を開いても、残念ながらその流れを変えることは出来なかった。残るのは癒しようのない無力感、絶望感である。この度、いやというほど解ったことは、実は、わたしたちの前には見習うべきモデルも手本もありはしないということだった。「表現」の問題が、わたしたち個々の存在とわたしたち全体をおおう社会との照応関係の中でのみ真の意味を獲得してゆくであろうことが、わたしたち自身で掘り下げられ深められ、心から納得されないかぎり、大浦事件は宙吊りのままである。（完）

「日本近代美術百年の発展の構造を、近代社会における国家と個人の問題として検討するということは、今日不可避の課題であろうと思われる。…明治における近代国家建立の“主柱”と“梁とも言うべき天皇制国家と近代の超克こそが、日本の近代における美術のあるべき姿をほぼ決定しているのではないか…」

「日本の美術においては、民族意識のとくに偏狭した部分と、西洋崇拝とは互いに馴服し合っているものだが、それはまさに明治という時代に始まっており、このように思想を放擲して発展してきた美術の構造は、いつのまにか日本の美術家の内質をもまた、そのようにつくりあげている。」「日本の美術家の伝統ある西洋芸術巡礼の背景には、かつての西洋文明に対する拝跪と近隣アジアへの侮蔑感があり、また、今日の美術の技芸に対する極端な考え方のもとをたどれば、それは明治の国策のなかで輸出振興の尖兵をつとめさせられた事実に行きつくのではなかろうか。」

（菊畑茂久馬著『天皇の美術』フィルムアート社、1978年)より。

# ３／５図録バラバラ事件裁判傍聴記

傍聴席がほぼ埋まる盛況ぶりである。大半は被告側の動員。私達のような者は少数で決して居心地がいいわけではない。今回の本人尋問でも「見るも汚らわしい女の裸」の連発。また、最後に検察側から、再び図録が公開されたらどうするのか、と問われて「知事も私も生きていないだろう」と証言。弁護団は被告の勇み足に困惑の様子だった。法廷は適度な室温で、居眠りには最適条件。ご老人の鼾も聞こえるのどかな法廷でもあった（？）以下、その模様の抜粋。

【弁護側本人尋問】

［弁護人は、図録のコピーや破られた断片を示しながら、作品がどのようなものであるかを被告に説明させる］

●どの点が問題なのか。

－－陛下と女の裸が並べてあるのが問題。私は、陛下に対するいろんな人のいろんな考えがあっても仕方がないと思う。しかし、裸の女と陛下を組み合わせたものは、道徳的、常識的に許せない。天皇陛下を冒涜している。裸の女と陛下は関係がない。見るも汚らわしい、言うもはばかられる、誠に情けない。公人と裸の女を組み合わせるべきではない。政治家や芸能人であってもしてはならない。ことに、公の機関である県立近代美術館で展示購入したのが理解に苦しむ。知事は常識をはずれているのではないか、知事の理解を聞きたい。

●裸の女以外に髑髏とかイカの腑に肛門とか書いてあるが、それもいけないのか。

－－はい。

●天皇陛下に対する考えを聞きたい。［被告作成のパンフｐ．４６を読み上げる］

－－文化伝統の祭祀として、神ながら３０００年近く連綿として日本を守ってきたのは天皇様だけである。一般の家庭では栄枯盛衰あるが、天皇様だけは脈々と受け継がれてきた。日本の姿は天皇様にあらわれている。天皇様に文化伝統が表われている。

●あなたは、何度か大浦に会っているが、大浦の作品についての意図はどのようなものと考えるか。

－－作品は、最初は天皇批判と言ったものではなく、アメリカに行って１０年、自分を振り返って天皇陛下に自分をあてはめた。本当に天皇陛下への素直な思いがあれば、こうした作品が描けるはずがない。私と会ったときには罪の深さを知らなかった。小倉にそそのかされて、自分の作品を反天皇の思想的な作品として認めたのではないか。最初は天皇を揶揄するというようなつもりで、天皇制打倒として描いたものではないだろう。

●天皇に私なし、というがこれはどのような意味か。

－－私が言うのも恐れ多いが、天皇陛下は朝おきてから、寝るまで、また、寝ているときでも天下国家のことを考え、国民の幸せを祈っている。２千数百年にわたって皇室の祭祀であり、自由な時間はない。この国を守るという緊張、これが天皇に私なし、ということだ。

●神職として、一般の人と天皇についての見方は違うのか。

－－本来は同じだ。天照大神につながるのが天皇陛下だ。祭神を敬うことは、天皇陛下を敬うことだ。陛下への冒涜は祭神への冒涜である。

●二人の図書館長の証言を聞いて、公開の圧力が幅広くあったと考えるか。

－－特定の、小倉一派が中心になって、公開を求めた。左翼が公開を求めたということだ。左翼にとって、公の施設がこうした作品を持っているということが大事なことであって、大きな宣伝材料となる。近代美術館がもっているということが、大きな攻め材料になるからだ。大浦個人が持っていても、左翼は騒がない。近代美術館という公の施設が持っているということが、彼らの本や機関誌で取り上げ、いろんな機会をとらえて、反天皇宣伝の材料として利用されるということだ。

●なぜ、公の施設ではいけないのか。

－－県知事は陛下の公人である。私は憲法を改正すべきと考えているが、百歩譲っても、天皇陛下は現憲法でも国家の象徴として国柄を体現している。県は国よりも下の機関である。その県知事が陛下を冒涜することはゆるされない。現在では不敬罪がない。天皇陛下は名誉毀損で訴えることもできない。それを知っててやるのだから、道徳に反する。

●天皇陛下は日本の支配者、権力者と考えるか。

－－いいえ。天皇様は普通は身近に強くは感じない。何か困ったときに、自分の両親や家を思い出すようなのと同じ存在だ。国の象徴という国柄をまもる文化伝統を一身に背負って守っている。われわれ国民が陛下を忘れるようなことも歴史にはあっても、陛下は恨み言も言わずに、神道祭祀として守ってきた。

●天皇陛下は時の権力者と関係するか。

－－権力者には左右されない。

●天皇陛下は日本民族そのものか。

－－はい。

●そういう天皇陛下を冒涜することは許されないということか。

－－はい。

●そのことを県当局に伝えたか。

－－口頭で担当課長、教育長などに言った。知事には何度も文章を書いた。これは、冒涜の問題であり、主義の問題ではない。相手はなにも言えない御方だ。天皇陛下を冒涜することは、我々の文化伝統を否定することだ。

県の担当者は心情的には私のことを理解したが、非頭が騒ぐから左翼も騒ぐので、静かにしていて欲しい、と言った。左翼が騒いでいるので、廃棄はできない、と述べた。公開は裏切られた気持ちだ。

●形式的には法に触れるとしても、悪いことではないと考えるか。

－－はい。

●あなたとしては、この事件で本当に裁かれるのは誰だと考えているか。

－－県と県知事が裁かれるべきである。

【検察側反対尋問】

★国会図書館では公開されているが、何か働き掛けをしたか。

－－電話をした。陛下を冒涜するのが国会図書館の仕事か、と聞いた。閲覧させているというのは国家公務員として恥ずべきことだと言った。私が見たいといったら見せるのか、と聞いたら「非頭には見せない」と言った。

★国会図書館の図録はどうするつもりか。

－－公開禁止にするつもりだ。

★国会議員に会ったか。

－－事件の後で会った。その前には、小冊子を作ったときに県出身の国会議員に送った。

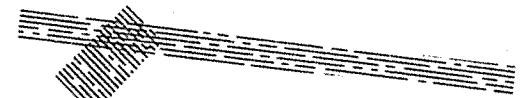
★大浦が小倉利丸にそそのかされた、というのは推測か。

－－推測だ。大浦は、左翼の人達から誘いがあったと述べている。市民の会は左翼だ。

★今後図録が公開されたらどうするか。

－－私も知事も生きていないかも知れない。

★知事が生きていないというのはどういうことか。

－－神のみぞ知る。知事は責任を取らねばならない。知事は逆賊、国賊だ。

## 【視点】非公開のなかの告発という権力行使！

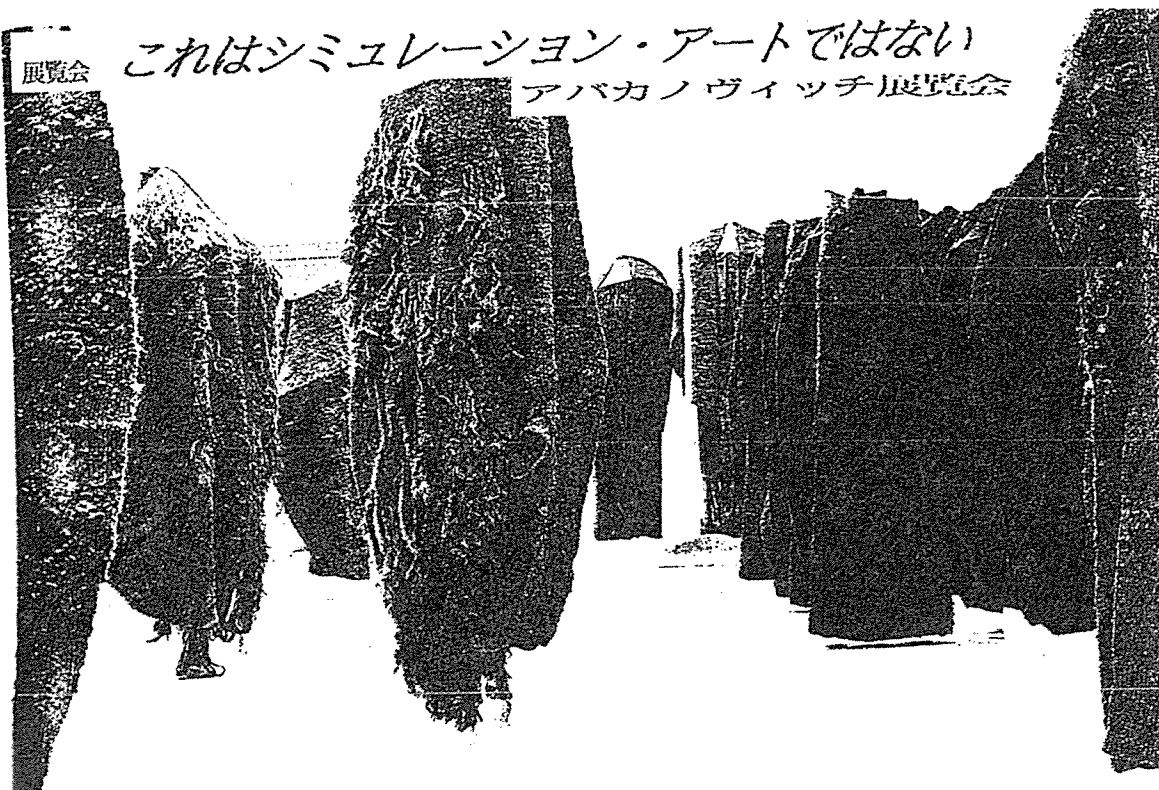
県による器物損壊での告発は、一見すると表現の自由の侵害への厳しい姿勢のようにみえる。県と図書館は被害者の立場を演ずることによって、世論に県が表現の自由をないがしろにしていないということを印象づけることになったことも事実だ。しかし、はたして、そう言えるだろうか。図書館で４ページほど本が破られることはそんな大事件ではないはずだ。不心得者が、必要なページを失敬するということは図書館の蔵書管理上の通常のリスクとコストとして考慮されていることではないだろうか。むしろ、県が法的な処分に訴えたことの方が、異例である。むしろ、県がまずなによりも「表現の自由」を主張するのであるならば、作品と図録の公開を決定すべきなのだ。そうせずに、図録を破った人物を処罰しようというのは、単なる体面と体裁を繕う演技に過ぎない。非公開という態度を棚に上げて、被害者然として些細な事件を大袈裟に刑事事件とする態度には憤りすら感じる。そもそもこうした事件が起きてしまうのは、非公開という措置をとっているからなのだ。私は、この右翼とはイデオロギーも立場も全く異なるが、彼が厳罰に処せられることには反対である。たかが４頁の問題である。そのたかが４頁を大問題にしたのが非公開措置と天皇の存在である。

## 次回公判

６月１３日（木）午後１時半より。富山地裁。抽選になる可能性が高いので、一時前には必ず地裁脇通用門に集合。論告求刑と最終弁論の予定。

展覧会

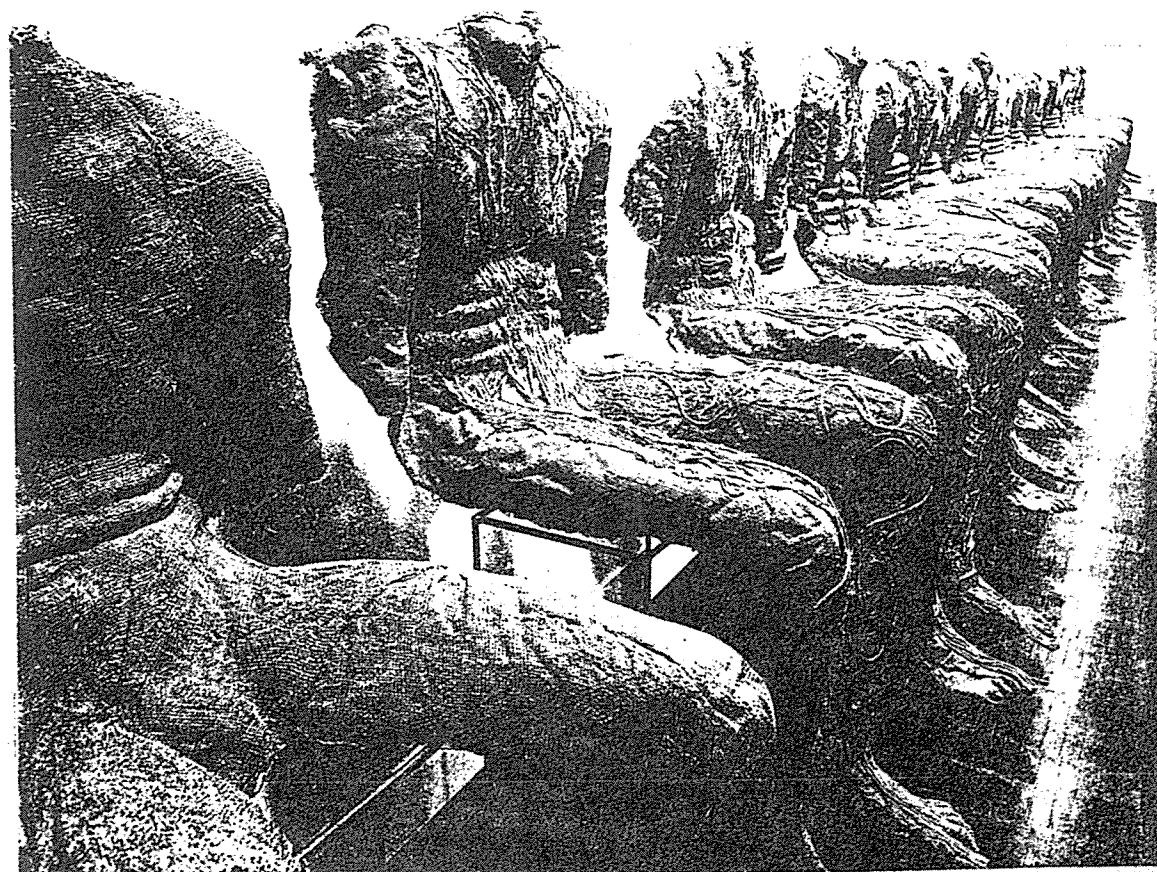
# これはシミュレーション・アートではない

## アバカノヴィッチ展覧会

マグダレーナ・アバカノヴィッチは、１９３０年生まれのポーランドの女性のアーチストである。彼女の作品は、大きい、そして彼女の歴史が作品に深く刻印されているということで言えば、彼女がポーランド生まれであるということと、女性であるということのどちらを抜きにしても成り立たない作品である。今回の展覧会は、大きく分けると、「アバカン」とタイトルされた縦３メートル近くもある楕円形の麻の織物を多数天井から吊るした作品、「胎生」よばれる卵状の大きいものでは人間の胴体ほどもある麻布の袋のなかに紐や木綿ガーゼなどを詰めたものが大量に積み上げられた作品、そして「群衆」とか「背中」と題された人体の型を麻布で取ってこれまた多数並べた作品、そして「輪とロープ」という直径２メートル位はある木製の「輪」（ケーブルを巻き付けたりするのに使うような巨大な糸巻きの様な形をしている）に太いロープが繋げられたもの、巨大な木の幹と金属を組み合わせた「戦争ゲーム」大きな作品はこの位だが、そのほかに幾つかの比較的小さな彫刻作品が展示されている。

彼女の作品はほとんどが身体のメタファーである。しかも、身体は全体を表現されることはないが、かといって物理的に切断されて利用されるというものでもない。有機的な身体の部分によって全体が表象される。そして彼女の作品は、ある種の「繰り返し」によって環境に一定の「意味」を付着させてゆくという傾向のものが多い。「繰り返し」という点ではある種のシミュレーションだが、シミュレーション・アートにつきものの「デジタル感覚」は全くなく、むしろひとつひとつが強烈な個性を主張し、取り替えのきかないそのものに固有の位置を主張する。多分、「アバカン」であれ「群衆」であれ、ひとつひとつの位置は、彼女によってしか決定しえないものに違いない。とすれば、むしろ、シミュレーションに対する強烈なアンチテーゼだと言うべきだろう。「立体的な織りの形態は、生活とアートの体系化に反対する私の抵抗である」という表現の中にもそのことが表われている。

「アバカン」は明らかに女性の性器のメタファーだと思えるものをもつ。遠くから見ると、黒く質感も硬い感じなのだが、近づくと織物の柔らかな質感がはっきりとわかり、３メートルもある性器の群れのなかで、縦に入れられた亀裂の中にのみこまれてしまう（のみこまれたい？かもしれない）気分になる。セゾン美術館では、「アバカン」のスペースの照明がかなり落とされていたので、余計そうした気分になるのかも知れない。

「群衆」や「背中」は全く逆の印象だ。身体の外面だけがかろうじて残されたある種のミイラ状の状態におかれた人体が並んでいる。「背中」は座って背中をこちらに見せる恰好をしているが、文字通り背中しかなく、顔も手足もない。「群衆」は逆にこちらを向いてはいるが、背中はない。そのほかに座る人体もあるが、これら何れにも共通しているのが、顔がないと言うことである。そして、身体は痩せて、麻の黄土色と粗い折り目がさらに身体を衰弱させて見せる。「背中」はまるで人生の重みのすべてを彼らが一身に背負い、耐えているかのようにみえる。これらは、ポーランドの歴史－－ナチスとスターリニズムの迫害－－という文脈のなかを生きてきた彼女と無縁ではないはずだ。（彼女は、もちろんそうした「解釈」を否定しないが、かといってそれのみの「解釈」をも肯定しない、その意味で彼女の作品は「開かれている」－－多分それが社会主義リアリズムのイデオローグたちには気に入らなかったのだろう）「戦争ゲーム」もそうだ。巨大な木の幹の両端に鉄の器がはめ込まれ、それは手足を切断された身体が義足や義手のような非有機体によって断面を補完されている状態と重なる。あるいは、有機体的な身体が金属によってその出口を封じられているともいえる。

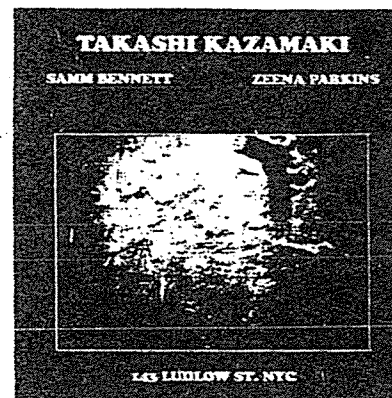
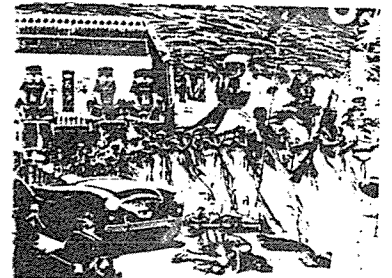
アバカノヴィッチの方法は、決して社会的なテーマに対してストレートではない。それは、ポーランドの権威主義の体制のなかで彼女が生みだしてきた表現の方法の結果であるのかも知れない。しかし、むしろそのことによって、作品は私達にその「解釈」の決定権を委ね、同時に私達に「問う」のだ。その意味で、彼女の作品は私たちが受け身でいることを拒否する。関与することを迫るのだ。しかし、この美術館では作品に触れることは許されない。これは、彼女の作品にとっては大きな不幸だ。触れられない「背中」や「アバカン」、冷たい金属によって感じられるはずの「戦争ゲーム」の「冷たさ」、しかし美術館の制度はただ純粋に「観る」ことを私達に要求する。（５／６まで、東京池袋セゾン美術館、その後滋賀県滋賀県立美術館、水戸芸術館、広島市現代美術館を巡回）

**梅津和時+風巻隆ライヴ at free space L**

サックスの梅津とパーカッションの風巻という組み合わせは、贅沢である。ピンクのラメのスーツに坊主頭の梅津、フツーにビンボーな風体の風巻という組み合わせは、一見奇妙だが、共通点は、彼らの楽器が高級ではないように見えるところで、これがミソ。梅津のサックスは錆びた真鍮色で、風巻の道具はほぼ手作りに近い。道具は選ばねばならないが、金かけりゃいいってもんではない、という見本のようなものであった。そして、使い込まれている分だけ道具は確実に身体の延長としてなっている。

ぼく個人としては、二曲目のEl Puebro Unido Jamas Sera Vencidoからノレた。この曲は(彼ら演奏した曲の名前が全部わかったわけではない)、かつての曲馬館ー風の旅団のテーマソングの位置をしめていたもので、A-MUSIKが好んで演奏していたものだ。この曲を聴くとぼくは無条件で感動するので、誰が演奏しても同じなのかもしれないが、久しぶりに聴いてやはり感動するのだった。これを二曲目にやったのは正解。

風巻は、バスドラと椅子を縄で結んで、ドラムの皮を足で押さえて微妙に音のバランスをとる。手持ちのドラムとシンバルを接触させて振動の連鎖を利用してかなり複雑な音を出す。ノイバウテンぽい硬質のノイズからかなりやわらかな「たいこ」の音まで自在に出てくる。こうした「音」のコンポジションはちょっとほかにはない。もし、現場を観ていないとすれば、どうやって音が出ているのか想像が難しいかもしれない。変拍子で、リズムは一定しないが、身体の延長に出てくるリズムなのでノレる。これはアナロクの特権的な世界だであって、コンピュータにはやれない芸当である。(しかし、例のファジーってやつでコピーが可能かもしれない、ウーム)また、梅津との関係も計算されており(風巻はいつも考えているように見え、何も考えていないように見える梅津と好対象、でもほんとは逆だったりして)サックスとは緊張関係の糸が切れない程度に巧妙に絡み付いている。このあたりの配慮は、風巻の人柄としか言いようがなく、もしかなり自分勝手なプレイヤーならば、デュオとソロとで区別がつかないことになりかねない。ライヴの後半にソロを彼らは一曲づつやったが、明らかに、風巻のソロはデュオとは違うのである。この日のプレイでは、このソロが一番良かった。

サックス吹きは、パーカショニストに比べると不利である。アンコールで即興的余興をやったとき、梅津がビール缶の入っていたダンボール箱をバンバンたたいて会場に入ってきたときは「オヤナニガハジマルカ」と期待したが、結局風巻のパーカッションと唇音になす術もなく、やはりサックスを吹くのであった。サックスはいくら分解してもサックス、コップの中で吹いても、マウスピースを外してもサックスだが、パーカッションは輪郭のはっきりせずあくまでも道具的であり、「楽器」とは思えない。この違いが大きいのだ。

風巻のパーカッションはトム・コラのチェロを思い出させる。パーカッションは自然音に近いから「音」の領域を拡げられる可能性はまだまだある。サックスなどの「楽器」は進化の極限を経験しており、フリージャズのスタイルを壊すのは容易ではない分だけ、これから先難しいところにきている。(実はここ15年位、ずっとそうした状況なのだが)テーマ→インプロヴィゼーション→テーマという「枠」はもういらないのではないだろうか。というわけで、ぼくは、風巻のレコード「143 LUDLOW ST. NYC」を買って帰ったのだった。お客さんはたくさん来ていて盛況だったし、ノリもよかった。6月末には、あの「貞人」が来るそうだ。こりゃ、大変だ。(O)

**JELLO BIAFRA & NOMEANSNO *The Sky is Falling and I Want My Mommy***

マノ・ネグラの『キング・オブ・ボンゴ』、チカソー・マッド・パピーズの『8トラック・スタンプ』そしてジーザス・ジョーンズの『ダウト』とゆートライアングルのなかでほぼ一日の仕事が進行しているのだが、仕事が詰まってきて、締め切りだの何だのとストレスが高まるにしたがって、アグレッシヴで他人にはナイショにしたくなるような音が欲しくなる。サウンド・ドラッグなんちゃって。去年の後半は、そーゆーことでほとんどラードのお世話になっていたのだ。ラードといってもわかんないかもしれないが、今流行っているのはライドとかラーズとかの音のうるさいかわいい男の子バンド。ぼくの言っているのはそれとは違う。ラードというのは、デッド・ケネディーズのジェロ・ビアフラのプロジェクト。昨年リリースされた『ザ・ラスト・テンプテーション・オブ・ライド』のなかのとりわけCD版にしか入っていない「俺はおまえの時計だ」という15分30秒の大作は、時間に支配される社会への批判をドラマチックに展開したスゲエもんであった。ラードの音は、ドラムとベースの轟音とスピードに特徴があり、リディア・ランチの『スティンク・フィスト』のクリント・ルーインのドラムに近いかもしれない。(あっ、余計わかんないか)

で、今年もラードと思っていたら、ビアフラはなんとカナダのパンクバンド、ノーミーンズノーと組んで「空が落ちる、ママ助けて」(とでも訳すんだろうか)というタイトルのアルバムを出した。冒頭のタイトル曲は、地球の周りを回る原子炉衛星がいずれオシャカになってつぎつぎと地上に降ってくる、そーゆーコワイ時代に生きてんだぞ、という歌である。二曲目が「イエスはテロリストだった」という曲で、テロリスト・イエスの志を悪用して金儲けするテレビ伝道師批判の曲。そのほか、遺伝子操作や生命管理、食品の放射線照射を批判した「シャークス・イン・ザ・ジェーン・プール」などもあるが、圧巻は「神話が現実ーーさあ、食おうぜ」という最後の曲。パトリック・ヘンリーは「我等に自由を、しからずんば死を」などとキザなことを言って立派なリベラリストと思われているが実は65人も奴隷をもっていたとか、アメリカの巨大資本、デュポンとかリーバイスなどを名指しで批判している。アメリカの神話に対する批判としては、具体的で分かりやすく、しかも、歌詞カードには注がついていて、もっと知りたい人のための本が紹介されている。だから絶対にメジャーのルートには乗らない内容であるし、国内発売もないと思う。こうした作品ができるのも、ビアフラが「オルタナティヴ・テンタクルス」という彼自身のレーベルを持っているからだ。制作の自由を与えても流通で干すというのが資本主義の検閲のシステムだから、レーベルと独自の流通ルートを持てるかどうかはミュージシャンとしては重要なことだ。しかし、音の迫力と内容のうねりではやっぱりラードの方がよかった。ドラムとギターの雑音度で圧倒的な差があるのだ。とはいえ。比較的おとなしいのが好みならば、ザ・スカイ…のほうがいいかも。これって、ビアフラのエコロジストへの配慮なんだろうか。(Alternative Tentacles,VIRUS 85CD,ディスク・ビートに注文すれば入手可)(O)

### コレクション・瀧口修造第六巻『映像論』（みすず書房）

日本のシュールレアリスム運動を語るうえで、欠かせない存在であり、富山県立近代美術館が２０世紀のモダンアートに焦点をあてたユニーク（だった？）な美術館として出発したきっかけを「彼の世」からつくった人物、それが瀧口である。瀧口の著作集の第一回目の配本がこの『映像論』。「写真の神話的感覚」と題された前半と「私の映画体験」と題された後半、それに瀧口が敗戦直後自らその制作に関わった映画『北斎』のシナリオと簡単なコメントが巻末に掲載されている。

瀧口は、写真における主観－客観問題へのこだわりを「色のある写真・色のない写真」「写真の表現について」「報道写真と芸術写真」などでみせている。最近の写真論の展開や、写真は私小説であるという荒木経惟のような写真家の存在によって、彼の批評の軸は確実に過去のものとなった。むしろ、今読んでも興味深かいのは、アッジェ、スティーグリッツ、ナギ、などの作家論である。スティーグリッツ（あのデュシャンの「便器」の写真を撮った写真家）やギャラリー２９１の「運動」は、アメリカの文化ラディカリズムの源流にあり、瀧口の着眼点は今でも古くはなく、もっと論じられてよいものだ。

映画論では、「抽象映画」やアヴァンギャルト映画についても似たようなことが言え、批評の書かれた時代の新鮮さと驚きを私達が共有できない苛立ちが先にたつ。それは、私がブニュエルの「アンダルシアの犬」などの映画を薄汚れたビルの一室やバリケードの教室で観たものが、今や教科書のなかに現われ、ハイカルチャーに組み入れられたことへの苛立ちと重なっているのかもしれない。この苛立ちの責任を芸術や制度の側に押しつけることは易しく、往々にして個人の無力さという口実に逃げ込むことで片付けてしまいがちだ。こうした感覚はノスタルジーであることは否定できない。しかしノスタルジーは、アヴァンギャルトとは無縁であるし、創造的行為とも無縁である。

瀧口は「私の映画体験」のなかで、次のように語っている。「第一次［前衛映画の波］（１９２０年代）のときもたしか日比谷公会堂の内外をアゴヒモをつけた警官に私服がとりまいていたことを覚えていますが、このとき［１９４０年すぎ］もあれは本郷の森永か明治の二階でしたね、ぼくたちの〈アヴァンガルド芸術家クラブ〉が主催してマン・レイの〈ひとで〉ほかを数本上映しようとしたちころ、本富士署から横槍が出て、ぼくが特高の刑事にいろいろ説明したけれどついに不許可になったことがあるのです。太平洋戦争間近の頃で、当時はあんな前衛映画でも警戒されたんです」そして、これにつづけて瀧口は、「つくづく思うのに、“アヴァンギャルド”とか“前衛”とかいう言葉も“芸術”という言葉と一緒に手垢のついた仕様のないものになってしまいましたよ！」と「！」印付で語っている。芸術の無力さは、こうした状況に立ち会ったときに、その状況にどのように抗うかという意志のあり様のなかでしか言えないことだ。それ以外は単なる言い訳である。というわけで、この垢まみれの言葉が博物館入りするとともに、警察も姿を消し、私達は芸術の「仕様のない」自由を謳歌しているというわけだ。（Ｏ）